



HAL
open science

Corps oubliés et corps mémoriels dans la trilogie des Historia d'Alan Pauls

Benoît Coquil

► **To cite this version:**

Benoît Coquil. Corps oubliés et corps mémoriels dans la trilogie des Historia d'Alan Pauls. ESTÈVE Raphaël (dir.). Echos d'Alan Pauls, Presses universitaires de Bordeaux, pp.207-221, 2018. hal-03395082

HAL Id: hal-03395082

<https://hal.science/hal-03395082>

Submitted on 22 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Article publié dans :
ESTÈVE Raphaël (dir.), *Échos d'Alan Pauls*, Presses universitaires de Bordeaux,
2018, p. 207-221.

Corps oublieux et corps mémorieux dans la trilogie des *Historia* d'Alan Pauls

Benoît COQUIL
Université Paris-Est Créteil

Oui, le chagrin passe, s'efface : nous le savons – mais demandez aux conduits lacrymaux s'ils ont oublié comment pleurer.

William Faulkner, *Absalon, Absalon !*

Au début d'*Historia del pelo*, second tome de la trilogie romanesque d'Alan Pauls, la narration laisse place à cette brève interrogation sur le concept d'*época* :

¿qué es la época? ¿A qué se reduce, cuánto dura una época sin mentir o evaporarse si no cristaliza en un nombre propio, un estilo personal, un cuerpo marcado por señas particulares y por huellas?¹

Tout d'abord, la question rhétorique ici soulevée nous éclaire sans doute en partie sur l'intention à l'œuvre dans ce projet de mise en récit des années 1970 en Argentine : plutôt que d'opter pour la forme hégémonique du roman testimonial de la dictature, genre fortement critiqué par Beatriz Sarlo² et qui laisse libre cours au récit individuel de l'expérience vécue, il semble ainsi plus pertinent pour l'auteur de laisser parler les noms, les styles et les signes de l'époque, en faire en quelque sorte l'étude sémiologique.

D'autre part, l'interrogation citée lie d'emblée la question de l'oubli à celle du corps : la proposition insinue qu'une époque qui n'appose pas ses « signes particuliers » et ses « traces » sur les corps est vouée au mensonge ou à l'évaporation, en somme à l'oubli. La vérité et la rémanence d'une ère temporelle seraient ainsi moins aisément décelables dans les hauts faits et les livres d'histoire qu'à l'échelle de l'intime, à l'état de marques plus ou moins cachées, d'empreintes voire de « symptômes »³. Partant de ce questionnement du narrateur et de quelques intuitions, il nous a paru intéressant de croiser le motif récurrent du corps dans l'œuvre d'Alan Pauls – et en particulier dans la trilogie – avec la question de la mémoire et de l'oubli, et plus généralement du rapport au passé.

Certes, le rapport au corps est central dans l'œuvre de Pauls, depuis son premier roman *El pudor del pornógrafo* jusqu'à la trilogie des *Historia*. En effet, si les larmes et les cheveux sont les éléments structurants des deux premiers tomes, *La vida descalzo* est selon Jean-Luc Douin une sorte de « histoire de la peau »⁴, tandis que l'avancée du récit de *Wasabi* suit la croissance d'un mystérieux kyste dans le dos du protagoniste. Dans l'entretien publié en postface de l'édition de la Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs, l'auteur a d'ailleurs insisté sur la tendance pathologique qui habite la plupart de ses personnages : « j'écris des histoires de maladie, qui suivent toujours les traces d'une contagion ou une décomposition »⁵. On diagnostique ainsi aisément dans les fictions d'Alan Pauls des rapports maladifs à la création littéraire, à l'apparence, au jeu ou bien à l'argent, et les corps que l'on y croise sont tantôt déformés, tantôt en manque, ou marqués par le passé. Ce n'est sans doute pas sans raison, d'ailleurs, qu'un texte de Pauls, « Ex », a rejoint le recueil de nouvelles intitulé *Excesos del cuerpo. Ficciones sobre*

¹ Alan Pauls, *Historia del pelo*, Barcelona, Anagrama, 2009, p. 26-27.

² Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2005.

³ « A sus ojos, como a los de tantos otros, la epidemia de Pelo Nuevo que atraviesa a la época se da a conocer por un conjunto de señales triviales, una conspiración de síntomas », Alan Pauls, *Historia del pelo*, op. cit., p. 27 (nous soulignons).

⁴ Jean-Luc Douin, « Histoire des cheveux, d'Alan Pauls : Alan Pauls, d'un cheveu », in *Le Monde des Livres*, 14 octobre 2010.

⁵ Alan Pauls, *Wasabi*, Saint-Nazaire, M.E.E.T., 1995.

contagio y enfermedad en América Latina, publié chez Eterna Cadencia⁶. Davantage étudiée dans la première période de l'œuvre d'Alan Pauls – dans *Wasabi* en particulier⁷ – que dans la récente trilogie, la question du corporel se trouverait pourtant au cœur même du projet d'articulation de l'intime et de l'historique, si l'on en croit l'auteur lorsqu'il affirme : « *el cuerpo es el máximo punto en el que la política se liga con la intimidación.* »⁸ À titre d'exemple : dans l'incipit d'*Historia del dinero*, le corps sans vie que voit le protagoniste anonyme, un ami de son beau-père, est un de ces nombreux points de jonction entre l'histoire intime du personnage principal et l'histoire politique argentine : le défunt est « son premier mort » – il a un effet dans la sphère émotionnelle du personnage – mais l'on apprend également qu'il est sans doute mêlé à une affaire de corruption liée à la grève de Villa Constitución en 1975.

Or chez Pauls, la question de la corporéité est étroitement liée à celle de la temporalité : déjà dans *Wasabi*, les crises de catatonie qui paralysent régulièrement le narrateur ne cessent d'entrecouper pour lui le fil des jours, et l'amnésie qui le frappe semble aller de pair avec la difformité naissante de son dos : le dérèglement du corps et celui de la chronologie intime se font conjointement. C'est que le corps dans l'œuvre d'Alan Pauls, de façon très proustienne⁹, est d'abord un point d'ancrage ou de désancrage dans le temps, plus que dans l'espace. A ce titre, il est autant le moyen, nous le verrons, de configurer, d'être *acteur* de son propre rapport au temps (qu'il s'agisse de la mode d'une époque, du passé intime, etc.) que le lieu inexorable par lequel on *subit* ce temps. Ainsi, à l'ambivalence du « corps utopique » décrit par Michel Foucault et qui est à la fois le « lieu sans recours auquel je suis condamné » et celui d'où « rayonnent tous les lieux possibles »¹⁰, on pourrait ajouter une valeur temporelle et concevoir le corps comme ce qui cloue le sujet au présent mais lui permet aussi d'entrer en décalage avec ce présent, ou d'établir une mémoire du passé, en somme d'inventer d'autres temporalités.

La temporalité – ici dans son acception de conscience du temps – de nombreux personnages d'Alan Pauls, et du protagoniste des *Historia* en particulier, se caractérise précisément par le décalage, l'intuition d'un irrésistible anachronisme vis-à-vis d'autrui ou de leur époque. Déjà l'écrivain en déroute dans *Wasabi* souffrait d'un « *desperfecto de la contemporaneidad* »¹¹, tandis que dans *El pasado*, Rímimi et Sofía voient en quelque sorte se disjoindre leurs lignes temporelles à la suite de leur rupture. Le jeune protagoniste d'*Historia del llanto*, quant à lui, lorsqu'il apprend dans le journal *La causa peronista* que son voisin militaire n'était autre qu'une glorieuse commandante de la guérilla péroniste qui vient d'être tuée par les militaires, constate avec amertume l'abîme qui le sépare de son époque et qui s'annonce comme son fléau à venir :

no ha sabido lo que había que saber. No ha sido contemporáneo. No es contemporáneo, no lo será nunca. Haga lo que haga, piense lo que piense, es una condena que lo acompañará siempre.¹²

Trop jeune encore pour comprendre sur le moment les remous politiques de son époque, le personnage anonyme de la trilogie semble condamné, tel Fabrice Del Longo sur le champ de bataille dans *La Chartreuse de Parme*, à traverser l'Histoire sans pouvoir la saisir par la pensée ni en goûter le souffle épique, à n'y voir que des signes fragmentaires et confus qu'il ne parviendra guère à rassembler, ou alors seulement *a posteriori*. Fervent militant de papier, il voudrait être acteur de l'histoire mais ne peut en être que le témoin myope ou oblique. On peut ici reprendre à notre compte ce qu'Alan Pauls, dans la revue *Babel* datée de mai 1990, décèle dans *Lenta biografía*, le premier roman de Sergio Chejfec, qui évoque le passé européen de ses ancêtres juifs :

⁶ *Excesos del cuerpo. Ficciones sobre contagio y enfermedad en América Latina*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.

⁷ Voir notamment l'article de Mariana Amato, « Escrito desde un cuerpo : estética de la dolencia en *Wasabi* de Alan Pauls » in *Estudios*, janvier-juin 2009, p. 99-125.

⁸ Jorgelina Nuñez, « Se busca un lector incómodo » (Entretien avec Alan Pauls), in *Revista N°*, 17 avril 2010.

⁹ Cf. Elena Donato, « Marcel Proust y Alan Pauls: correspondencias en *El pasado* », in *Fragmentos*, Florianópolis, n° 37, juillet-décembre 2009, p. 27-37.

¹⁰ Michel Foucault, « Le corps utopique », conférence radiophonique prononcée le 7 décembre 1966 sur France Culture. La transcription est consultable dans l'ouvrage suivant : Michel Foucault, *Les Hétérotopies - Le Corps Utopique*, Paris, Éditions Lignes, 2009.

¹¹ *Wasabi*, op. cit., p. 172.

¹² Alan Pauls, *Historia del llanto*, Barcelona, Anagrama, 2007, p. 124.

Desavenencia, asincronía, desajuste : de estos extraños fenómenos está poblada la novela de Chejfec. (...) una suerte de extemporaneidad radical destierra al narrador, situándolo “en los bordes” del mundo del que es testigo, esa posición limítrofe, a la vez de adyacencia y de no inclusión¹³

Or le déphasage, l'« extemporanéité » qui singularise ce jeune personnage qui traverse les années 1970 se manifeste souvent par le corps. Qu'il s'agisse de ses larmes qui, malgré une sensibilité et une conscience politique exacerbées, refusent de poindre au moment du siège du palais de la Moneda au Chili, ou bien de ses cheveux qui, blonds et lisses, se révèlent incompatibles avec une époque qui fait de la coupe afro le symbole anti-bourgeois de la lutte contre les oppressions.

Anachronique, le corps l'est aussi en tant que support des traces indélébiles du passé, en tant qu'il se fait continuateur d'une mémoire qui peut parfois contaminer le présent. Pourtant le corps, substance vulnérable, ne cesse de faire signe vers une disparition à venir et donc une forme d'oubli. C'est là toute l'ambivalence des corps qui transitent dans la trilogie romanesque d'Alan Pauls : pris entre mémoire et oubli, ils constituent autant les archives, parfois inconscientes et parfois indésirables, du passé des individus que les vecteurs de leur effacement programmé. Ainsi la trilogie se fait le récit des jeux – au sens d'un défaut d'articulation dans un mécanisme – entre corps, mémoire et événements historiques, de cette discordance via les corps des temps intime et collectif.

1 LE CORPS FRAPPÉ D'OUBLI

Ce motif du corps comme vecteur d'oubli est particulièrement présent dans le second tome de la trilogie, *Historia del pelo*. Le thème des cheveux acquiert au gré de ses variations dans le roman des acceptions diverses : en plus d'être, comme on l'a signalé, l'emblème d'une position culturelle et idéologique au sein de l'époque, les cheveux, véritable obsession du personnage, ne cessent de connoter pour lui une dissolution à venir. Vanité baroque ou *memento mori*, ils signalent pour lui la finitude de son corps et de son être tout entier. On lit ainsi au début du roman : « *Hay un momento en su vida en que empieza a pensar en el pelo como otros en la muerte.* »¹⁴, puis : « *Aprende en principio (...) que tener pelo es una condena porque es tener la posibilidad de perderlo* »¹⁵.

Par ailleurs, sur le corps plane dans *Historia del pelo* la menace de sa fragmentation et de sa réification. Le personnage apprend ainsi dans le journal qu'une mèche de cheveux du Che aurait été prélevée sur son cadavre par un ex-agent de la CIA puis mise aux enchères parmi des photographies et des empreintes digitales de Guevara. Le corps de la figure politique est ainsi mis en pièces, les cheveux passent à l'état de chose marchande. C'est d'ailleurs cette réification, cette perte de l'organicité au profit de l'objet que suggère l'image suivante :

En la foto del diario se ve la pieza: un mechón largo, rizado en forma de número nueve acostado. Parece un pedazo de sogá seca que el tiempo —y el cajón poco aireado del escritorio del departamento de Miami donde lo atesoró el gusano de Villoldo— ha destrenzado en un cordón de hebras pajizas que se decoloran.¹⁶

C'est le même phénomène de marchandisation du corps qui est à l'œuvre lorsque le personnage surnommé le « *veterano de guerra* », en fait fils d'un mythique guérillero argentin, reçoit en guise d'encombrant héritage la perruque qu'aurait portée Norma Arrostito, combattante péroniste, au moment de l'enlèvement du général Aramburu, et qu'il cherche à la vendre à un collectionneur. Si le fragment est ici d'emblée factice, il n'en reste pas moins que cette partie postiche du corps de la militante, de la même façon que la mèche de cheveux du Che, se voit chosifiée, évaluée sur le marché et transformée en relique ou « *memorabilia* »¹⁷ d'une époque révolue.

À travers ces deux exemples de corps en morceaux, certes conservés mais réifiés, il se joue sans doute quelque chose d'un effacement fatal, un oubli irréversible du politique : le corps chargé d'aura de la figure

¹³ Alan Pauls, « La lentitud verdadera », in *Babel*, n°17, mai 1990, p. 4-5.

¹⁴ *Historia del pelo*, p. 18.

¹⁵ *Ibid.*, p. 54.

¹⁶ *Ibid.*, p. 104.

¹⁷ *Ibid.*, p. 188.

politique est devenu objet de collection. À mesure que s'estompe la teneur idéologique qui lui est associée, il devient pure icône, vidée de son sens.

Ce motif du corps de la figure politique soumis à la fragmentation et à la disparition – la perruque de Norma disparaît avant d'avoir pu être vendue par le « veterano de guerra » – n'est pas sans évoquer ce qui constitue, bien qu'en filigrane, le fond d'horreur de la trilogie – *a fortiori* les deux premiers volumes – : la dictature militaire et la disparition forcée de milliers d'Argentins, en majorité des militants politiques, et dont le régime, en éliminant les corps et les noms, a cherché à faire des « sans-traces », selon l'expression de Jean-Louis Déotte¹⁸. L'absence du corps, en plus d'empêcher le travail du deuil, met en défaut la préservation de la mémoire du disparu, elle est porteuse d'oubli.

2 LE CORPS-ARCHIVE OU L'OUBLI IMPOSSIBLE

À cette menace de dissolution dans l'oubli représentée par la réification ou la disparition du corps, s'oppose dans les trois romans une image récurrente du corps comme archive du vécu. C'est dans ce sens que l'on peut entendre la scène du tatouage à laquelle assiste le personnage d'*Historia del pelo* et qu'il vit comme une petite épiphanie temporelle :

Es una especie de compresión, como si el espectáculo entero estuviera sostenido en la concentración extrema de una inmensa cantidad de energía. Lo hechiza en el fondo el aura, la fabulosa sensación de presencia que irradia la ceremonia; ese prodigio de sincronismo que hace que tatuador y tatuado, durante el lapso en que se prolongue el tatuaje, sean más contemporáneos uno del otro de lo que ambos lo fueron de nadie ni nada en toda la vida.¹⁹

L'inscription d'un signe indélébile sur la peau, action qui dans son déroulement est à elle-même sa propre trace irréversible, viendrait contrer la précarité du corps en le projetant dans une forme de pérennité. Au sein de l'époque et du régime existentiel éminemment instables dépeints par Alan Pauls, le tatouage apparaît peut-être comme le moyen d'introduire de l'immuable là où les corps et les modes ne cessent de changer, de créer de l'irréversible lorsque l'avenir est incertain. Mais il permet surtout de conférer au corps, et plus spécifiquement à la peau, un rôle de support autobiographique, de mémoire inaltérable.

Ce motif du corps comme archive biographique est récurrent dans la trilogie. Pourtant, à la différence du tatouage, les différentes traces du passé sur les corps sont involontaires, elles sont le fruit d'accidents ou d'épisodes traumatiques pour les personnages. Ces cicatrices, persistance physique d'un événement que la conscience n'a plus sous sa vigilance ou a cherché à refouler, sont en quelque sorte la figuration corporelle, matérielle, de cet « oubli de réserve » défini par Ricoeur comme « le caractère inaperçu de la persévérance du souvenir »²⁰, ce qui, tapi souterrainement, se dérobe à la mémoire quotidienne. Ainsi les faits révolus s'inscriraient-ils sur le corps, comme le suggère la description des cicatrices sur les crânes rasés des jeunes garçons que croise le protagoniste :

le llaman la atención de golpe todas esas cabezas rapadas con las que empieza a cruzarse (...) y que, grabadas todas con trazos análogos a los que descubrió en el cráneo de su amigo esa mañana en el pasillo de los Tribunales, líneas blancas, desfiladeros donde el pelo ralea, atajos que zigzaguean como caminitos de hormigas, parecen sacar a la luz acontecimientos, historias, mundos de los que ni sus propios portadores sabían que habían participado. En algunos casos son cicatrices: (...) son los souvenirs que impiden que los hechos se disuelvan en la niebla del pasado.²¹

C'est ainsi, à la façon de ces traces tapies sous les cheveux et révélées par une mise à nu de la peau, que survivraient et ressurgiraient occasionnellement les souvenirs tapis sous la conscience. La suite de la description fait émerger l'image d'une archéologie du corps (plus précisément de la peau comme « *tierra íntima* ») par la comparaison des marques sur la peau aux géoglyphes tracés dans le désert de Nazca :

¹⁸ Jean-Louis Déotte, « Le régime nominal de l'art », in Jean-Louis Déotte et Alain Brossat (dir.), *L'Époque de la disparition : Politique et esthétique*, Paris, L'Harmattan, « Esthétiques », 2000, p. 13.

¹⁹ *Historia del pelo*, p. 120.

²⁰ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, Points Essais, 2003, p. 570.

²¹ *Historia del pelo*, p. 68.

las marcas están ahí, nítidas como tatuajes o huellas digitales, líneas de Nazca que, trazadas en la tierra íntima del cuerpo, un día reaparecen y dan fe de una identidad de la que ninguna otra región del cuerpo o la memoria presenta rastro alguno.²²

Cette rémanence dans le corps du temps passé implique donc la possibilité de sa réminiscence, comme c'est le cas à la fin d'*Historia del llanto*, lorsque le personnage découvre sur la peau de son amante, ancienne militante trotskyste, une douloureuse trace des tortures infligées par les militaires :

se detiene en una zona que brilla, un claro donde la piel se alisa en una superficie demasiado tersa, sin poros, ni pelos, ni accidentes, parecida a un parche de papel, más oscura que la piel o más reluciente, según le dé la luz o la ignore, y extiende una mano y la roza con los dedos en silencio, y ella balbucea, aunque no ha pretendido hablar, y rompe a llorar. *Vamos, contame, decime*. ¿Es el modo en que la rozan sus dedos, los mismos que durante años pulen los azulejos de las piletas de Embrujo, de New Olivos, de Sunset? ¿Es la cicatriz, que conserva en cuatro centímetros cuadrados de membrana muerta, intacto, el dolor que ella cree haberse acostumbrado a olvidar?²³

La peau, surface ineffaçable, et plus généralement le corps, en tant que lieu par lequel le refoulé peut faire retour, se révèle donc également comme ce qui empêche l'oubli, comme un implacable aide-mémoire. Or nombreux sont chez Pauls ceux qui, comme l'ancienne militante « esclave de sa cicatrice »²⁴, se trouvent sous le joug de leur histoire, sont malades d'un passé qui ne passe pas. Car le rapport obsessionnel au passé traumatique, qui ne cesse de hanter le présent, est parfois figuré comme une véritable pathologie, un mal qui travaille et fragilise les corps. Ainsi, dans *Historia del pelo*, les personnes réunies dans l'école de mécanique de la Marine pour un hommage aux disparus sont avant tout des corps précaires, bancals (« *todos parecen apoyarse en algo que tienen muy cerca, el puño de un bastón, una gorra, (...) algo que les pertenece, o les es íntimo, o los ayuda, o les infunde valor, y a lo que se aferran con una desesperación que los cala hasta los huesos* »²⁵), des visages durcis par la douleur, des corps sans but (« *No tienen adónde ir* »²⁶) et finalement sans vie (« *muertos en vida* »²⁷).

On retrouve cette représentation de l'impossible oubli comme une maladie dans *El pasado* mais aussi dans « Ex », la nouvelle qui reprend les deux mêmes personnages : Sofia, hantée par le souvenir de sa relation avec Rímíni, semble ainsi atteinte d'un mal qui marque sa peau et fait d'elle une figure spectrale :

Había llorado, no sé, o estaba por llorar. Tenía esas especies de cicatrices que las fundas de las almohadas dejan en la cara de las mujeres que se deprimen.²⁸

Era un fantasma. Tenía la cara atravesada de líneas blancas, finitas, como caminos de hormigas.²⁹

Ce motif de la pathologie pour figurer la relation au passé se voit d'ailleurs complété dans la nouvelle par celui de l'addiction : Sofia, incapable d'oublier et d'accepter que Rímíni, lui, ait oublié, est décrite comme une droguée (« *Era una enferma. Una intoxicada* »³⁰).

3 OUBLIÉS ET MÉMORIEUX

À ces deux polarités du corporel dans les *Historia*, on peut ajouter une troisième valeur du corps : la propension à la métamorphose et à la mobilité, qui permet, selon l'expression de Deleuze et Guattari, un « devenir-imperceptible »³¹ au sein de l'époque, un effacement dans le temps présent conçu comme moyen

²² *Historia del pelo*, p. 69.

²³ *Historia del llanto*, op. cit., p. 99.

²⁴ « esclava de su cicatriz », *Ibid.*

²⁵ *Historia del pelo*, op. cit., p. 168.

²⁶ *Ibid.*, p. 169.

²⁷ *Ibid.*, p. 172.

²⁸ Alan Pauls, « Ex », in *Excesos del cuerpo*, op. cit., p. 73.

²⁹ *Ibid.*, p. 75.

³⁰ *Ibid.*, p. 69.

³¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980.

de *se faire oublier*. C'est le cas du père du personnage principal ainsi que de son ami Monti. Ce dernier, dans *Historia del pelo*, se caractérise par ses métamorphoses successives, qui vont de pair avec les multiples vies qu'il traverse au cours du roman :

¡No hace más que cambiar! Podría incluso ser un impostor, un impostor profesional, uno de esos farsantes compulsivos que periódicamente desaparecen y emprenden una nueva vida – con nombre nuevo, nuevo corte de pelo, nuevos hábitos de ropa, nuevo trabajo, nueva mujer, nuevos amigos, nuevo pasaporte, nuevo pasado – a treinta escasos metros de donde todavía lloran sobre sus cenizas la esposa, el pasado, el trabajo, los amigos y el nombre que una mañana de lucidez o de locura, persuadidos por algún tipo de señal —la pérdida de un juego de llaves, una confusión de nombres, el nuevo perfil, con bigotes, nariz aguileña y anteojos, que un rayo de sol le profetiza sobre el cubrecama una mañana de clarividencia—, decidieron dejar atrás para siempre.³²

Le corps est chez lui mis au service d'une radicale impermanence, d'une capacité caméléonesque et presque compulsive à se rendre méconnaissable et à se fondre dans l'époque. Le père, quant à lui, brille par son aptitude à disparaître du jour au lendemain ; c'est d'ailleurs l'action qui le caractérise dès les premières lignes d'*Historia del dinero* :

su padre, por lo que él recuerde sin ninguna explicación, desaparece unos ocho meses atrás llevándose su olor a tabaco, su reloj de bolsillo y su colección de camisas³³

Capable de « s'éclipser brusquement, du jour au lendemain, sans prévenir ni laisser la moindre trace derrière lui »³⁴, il est le digne représentant de « l'école d'évasion familiale »³⁵ fondée par son père, et base sa conception de la liberté individuelle sur la possibilité toujours ouverte du désengagement soudain, de la fuite en avant. Pour lui et Monti, le corps est alors, par l'escapade ou la métamorphose, le moyen d'un délestage du passé, d'un effacement des traces, en somme d'un oubli libérateur. Par ailleurs, il apparaît que ces deux personnages servent aussi à définir, par contraste, le personnage principal. Car tout se passe en effet comme si les individus qui peuplent les trois *Historia* pouvaient se ranger en deux « familles » aux rapports mémoriels opposés : d'un côté les *oublieux*, comme le père et Monti, sur lesquels le temps glisse sans laisser de marques et pour qui le changement d'apparence ou la fuite nourrissent un devenir-imperceptible au sein de l'époque ; de l'autre, les *mémorieux*, les archivistes, qui gardent en eux les traces du passé et sont incapables de cet allègement libérateur. Parmi ceux-là figure la mère, dont on apprend par exemple dans *Historia del dinero* qu'elle garde à jamais en mémoire le bruit des clés de son mari revenant nuitamment du casino, ou bien qu'elle a caché chez elle pendant de nombreuses années des sommes d'argent désormais obsolètes, décrites comme des « fossiles »³⁶ et faisant d'elle une sorte de paléontologue de la vie économique argentine des années 1970. Le personnage principal, surtout, se révèle particulièrement enclin à la mémoire, et ce jusque dans son rapport au corps. Son père, maîtrisant avec adresse les aléas économiques de son époque et brassant des quantités d'argent liquide, n'en garde jamais la trace sur les doigts. Lui, en revanche, voit ses mains constamment salies par cette frénétique circulation fiduciaire :

A diferencia de sus competidores en el arte de contar, cajeros, empleados de casas de cambio o mesas de dinero, incluso sus propios colegas de la agencia de viajes, que terminan sus jornadas de trabajo con las yemas negras, como adobadas por la pátina de mugre que les ha dejado el dinero manipulado a lo largo del día, su padre puede contar billetes durante horas sin ensuciarse los dedos. (...) Es como si el dinero no dejara en él huella alguna. (...) Él, en cambio, cada vez que maneja plata tiene que lavarse las manos.³⁷

³² *Historia del pelo*, op. cit., p. 88.

³³ *Historia del llanto*, op. cit., p. 7.

³⁴ « *hacerse humo de golpe, de un día para el otro, sin avisar ni dejar rastros* », Alan Pauls, *Historia del dinero*, Barcelona, Anagrama, 2013, p. 41.

³⁵ « la escuela de escapismo familiar », *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p. 207.

³⁷ *Ibid.*, p. 36-37.

Et face à son ami Monti le polymorphe, il apparaît comme l'incarnation de la permanence, de l'invariance la plus totale tant dans les traits physiques que dans le caractère :

a lo largo de veinte años sólo cree haber hecho una cosa: persistir, profundizar, ir a fondo con su propio ser, indiferente al hecho, por otra parte incuestionable, de que si sigue así, tarde o temprano terminará por agotar las reservas de identidad que le quedan³⁸

Être de mémoire plus que d'action – puisque souvent le fil de la narration n'est autre que celui de ses réminiscences, provoquées tantôt par une sensation, tantôt par une rencontre ou une image –, le personnage de la trilogie décèle même chez les autres les signes d'un passé dissimulé ou refoulé : dans *Historia del llanto*, sa voisine l'ex-guérillera déguisée en militaire, dont il détecte les failles du travestissement, ou bien la cicatrice traumatique de l'ancienne militante. La mémoire est peut-être la seule capacité de thésaurisation qui soit finalement concédée à ce personnage qui, voué à une perpétuelle dépossession – d'un idéal politique, de son argent –, se désigne lui-même comme un spécialiste de la perte (« *experto en pérdidas* »³⁹).

4 GUÉRIR DU PASSÉ

Si donc la mémoire s'assimile à une maladie, l'oubli, conçu à la fois comme effacement des souvenirs et comme devenir-imperceptible, peut apparaître comme un remède pour survivre dans l'époque que dépeint Pauls. Là où dans la nouvelle de Borges « Funes el memorioso »⁴⁰ l'oubli se révèle nécessaire pour accéder à l'abstraction afin d'élaborer une pensée – la perspective est donc cognitive et intellectuelle –, ici il s'affirme comme nécessité de se distraire d'une époque surchargée de tensions politiques et de violence passée – la perspective est affective.

Cela s'illustre particulièrement à travers celui que le personnage principal surnomme « l'ancien combattant » (« el veterano de guerra ») : fils d'un militant héroïque de la cause révolutionnaire, il est accueilli en Argentine après des années en France par les anciens militants ou leurs descendants. Sa nouvelle vie argentine est ainsi toute tracée par un passé qu'il n'a guère choisi et qui pourtant le détermine, en tant qu'enfant de « martyr », le faisant évoluer dans ce milieu de « morts-vivants » déjà évoqué. Comme le souligne son surnom de « veterano », il semble, à l'instar de Quentin Compson dans *Absalon, Absalon !* de William Faulkner, « plus vieux à vingt ans que bien des gens qui sont morts »⁴¹.

Dans sa thèse consacrée à la mémoire dans la littérature des XX^e et XXI^e siècles, Anne Bourse nous rappelle qu'« hériter, s'inscrire dans le temps en se soumettant au crible de la généalogie, c'est aussi consentir à ce que la mémoire et ses spectres viennent peser dans nos corps »⁴². Le « veterano », personnage le plus représentatif dans la trilogie de cette pesanteur de la mémoire funeste dans le corps – qui prend dans le récit la forme d'une sensation de froid permanente depuis son arrivée à Buenos Aires –, doit pour reprendre vie se désencombrer des fantômes qui le hantent. Ainsi c'est le « rituel amnésique »⁴³ qu'il institue avec le coiffeur Celso qui lui permettra de sortir du monde des « morts-vivants » et de guérir du passé :

Puede que sea así, de manera imperceptible, a la manera de un hábito que se olvida en el momento mismo en que se contrae (...) como el veterano de guerra cambia de horizonte y de mundo, va alejándose de a poco de la órbita de la comunidad de sobrevivientes históricos a la que parecía estar condenado.⁴⁴

³⁸ *Ibid.*, p. 89.

³⁹ *Historia del pelo*, *op. cit.*, p. 109.

⁴⁰ Jorge Luis Borges, « Funes el memorioso » (in *Ficciones*), *Obras completas I*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 583-590.

⁴¹ William Faulkner, *Absalon, Absalon !*, in *Œuvres romanesques II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 930.

⁴² Anne Bourse, *Archiver, machiner, hériter. La mémoire et ses techniques dans la littérature occidentale des XX^e et XXI^e siècles*, thèse d'État sous la direction de Tiphaine Samoyault, Université de Paris VIII, 2009, p. 169.

⁴³ « De ese ritual amnésico, lo que queda nunca son hitos, que la modestia extrema de Celso y la menos que vida del veterano de guerra vuelven inconcebibles, sino usos, modalidades, prácticas que uno toma a menudo del otro sin darse cuenta », *Historia del pelo*, *op. cit.*, p. 179.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 179-180.

Historia del dinero, le dernier tome, se clôt sur la description des paquets d'argent désormais obsolète qu'a cachés chez elle pendant des années la mère du protagoniste. Ce dernier hérite ainsi d'une petite fortune qu'il ne peut plus échanger, qui lui est inutile dans sa vie présente. De la même façon que le « veterano » doit, pour recommencer à vivre, s'éloigner du passé paternel, il incombe au protagoniste d'*Historia del dinero* de se débarrasser de ces vestiges monétaires accumulés par sa mère. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de se défaire d'un héritage-fardeau qui prend la forme d'un organisme entre la vie et la mort – qu'il s'agisse de la « légion de morts-vivants » ou des paquets d'argents « fossiles » qui parlent une « langue morte »⁴⁵.

Le statut du corps se révèle ambigu dans la trilogie : il est tantôt précaire et voué à l'oubli, et tantôt il se constitue en archive, en lieu de traces. Symétriquement, le corps apparaît aussi comme la victime d'un pouvoir qui condamne les individus tantôt à l'oubli par la disparition la plus radicale et tantôt, par la trace sur la peau, la cicatrice, l'enchaîne à la mémoire irrévocable, à l'impossible oubli – comme en un écho de la machine kafkaïenne de la *Colonie pénitentiaire*. Enfin, s'il est le lieu où pèsent le passé et l'histoire, il peut aussi être l'outil d'une émancipation de ce même passé, en se rendant insaisissable comme le personnage du père, ou bien en faisant peau neuve comme Monti ou le veterano.

D'après le sous-titre d'*Historia del llanto*, l'ouvrage – et par extension la trilogie – s'inscrit dans le genre du témoignage (« *Un testimonio* »). On le sait, l'une des singularités, et non des moindres, de cet ensemble romanesque est de bousculer les codes de ce genre testimonial. Ajoutons alors qu'une autre particularité de la trilogie est de faire transparaître l'histoire moins comme une succession d'événements que comme une multiplicité d'affects et de traces – sur les corps et dans les mémoires –, et de joindre en somme à l'amplitude de l'époque remémorée un art de la microscopie.

⁴⁵ « es un dinero perdido (...) tan desolador como esos fósiles que se excavan y festejan como hallazgos providenciales para la humanidad, a tal punto lo que parecen decir del mundo es único, pero tiempo después, examinados con escrúpulo y paciencia, (...) terminan desalentando, porque la lengua en que lo dicen es una lengua muerta, no impenetrable sino literalmente muerta », *Historia del dinero*, op. cit., p.207-208.